



Copyright © 2009 – IRCL.

Tous droits réservés. Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer pour un usage strictement privé. Reproduction soumise à autorisation.



« **She gave strange œillades** » (4.5.27)  
**King Lear, l'histoire de l'œil**

François Laroque (Sorbonne Nouvelle – Paris III)

---

« **Ç**a crève les yeux ! ». L'œil, l'un des mots-clés du *Roi Lear*<sup>1</sup>, est au centre de réseaux d'images récurrentes dans ce qu'on pourrait appeler une « tragédie du regard » :

*ALBANY*

O, see, see ! [...]

*LEAR*

Do you see this ? Look on her: look, her lips

Look there, look there !

[*He dies*]

(5.3.303-309)

On ne saura jamais ce que Lear voit ou croit apercevoir sur les lèvres de sa fille morte. L'une des caractéristiques du roi dans la pièce, c'est précisément qu'après avoir été aveugle dans les trois premiers actes, il voit ensuite ce que les autres ne voient pas. Un souffle, un frémissement, une parole ? Car, après tout, Desdémone sort bien du coma pour disculper son époux dans les paroles qu'elle prononce avant de rendre l'âme :

*EMILIA*

O, who hath done this deed?

*DESDEMONA*

Nobody – I myself. Farewell —

---

<sup>1</sup> L'édition de référence pour les citations est celle de R. A. Foakes, Londres, Thomas Nelson & Sons, Arden Shakespeare, 1997.

Commend me to my kind lord— O, farewell.

[*She dies*]

(*Othello*, 5.2.123-25)<sup>2</sup>

Le verbe « to see » se retrouve dans les tout derniers mots du *Roi Lear*, dans le distique final que l'in-folio attribue à Edgar et non plus à Albany :

The oldest hath borne most; we that are young

Shall never see so much, nor live so long.

(5.3.324-25)

Ce « never see so much », qui est à prendre évidemment ici au figuré, s'applique à Lear mais plus encore à Gloucester, à qui, de façon aussi ironique que cruelle, il est constamment demandé de regarder, d'ouvrir les yeux, alors qu'il n'a plus que des orbites vides et ensanglantées. La tragédie du regard s'oriente dès lors vers une véritable histoire de l'œil dans un registre dramatique où l'ironie, la cruauté, le grotesque, voire l'obscénité, se trouvent étrangement associés, pour ne pas dire entrelacés.

*King Lear* met en scène cette histoire de l'œil sous forme d'un faisceau d'allusions avec les images qui lui sont associées, notamment lors des deux grands moments de la pièce où l'œil est successivement objet d'opération, dans un théâtre de la cruauté où la torture et la mutilation se substituent à la séance d'anatomie et à l'acte chirurgical de l'ablation (3.7), avant de devenir objet de manipulation dans l'étonnante scène de trompe-l'œil qu'est l'épisode de la falaise de Douvres (4.6).

En anglais, le mot *EYE* est un mot réversible, un palindrome qui se lit dans les deux sens, *in malo* au sens de « evil eye », l'œil de l'*invidia*, et *in bono*, au sens de « glad eye », ou œillade, et Shakespeare ne se prive évidemment pas d'exploiter cette double lecture dans sa pièce. En maître des sonorités de la langue, il joue aussi avec l'amphibologie et les paronymes : « I », le je, le moi, et « Ay », l'affirmation et le cri de douleur (comme il le faisait déjà dans *Roméo et Juliette* et dans *La Nuit des rois*, dans la scène de la découverte de la lettre par Malvolio et de sa confrontation avec la charade « M.O.A.I. »). Enfin, par déplacement métonymique autant que par métaphore, il renvoie à l'œil du féminin, le vagin, que le roi identifiera avec la bouche d'ombre et les ténèbres de l'enfer (4.6), « Hell » (4.6.123). On trouvait déjà cette analogie dans *Othello*, lorsque Iago dit à Roderigo, à propos de Desdémone, « Her eye must be fed » (2.1.219-20). De façon tout à fait paradoxale, l'œil, l'organe de la vision, est aussi, par extension, instrument de plongée dans les ténèbres du sexe (« the dark and vicious place », 5.3.170). C'est enfin, un mot proche du signifiant EGG, sur le plan acoustique, symbolique et dramatique, autant que les mots « œil » et « œuf » le sont en français. Je m'intéresserai donc ici à ces variantes, façon de décliner le passage subreptice du somatique au sémantique, du tragique au comique, du comique au grotesque, où le rire grinçant de la folie et de la douleur se mêle à un sentiment de l'absurde proche du désespoir.

---

<sup>2</sup> *Othello*, Michael Neill ed., Oxford, Oxford University Press, World's Classics, The Oxford Shakespeare, 2006.

## L'œil-organe

Les multiples références à l'œil dans *King Lear* s'inscrivent dans le cadre de réseaux d'images et de signifiants qui appartiennent d'abord à la question de la perception, de la perspective et du jeu optique en général, c'est-à-dire à une conception philosophique et satirique, où toute vision est illusion, tout regard est aveugle. Gloucester et Lear s'abusent autant qu'ils sont abusés. Tous deux sont victimes de leurs sens, comme le montrent successivement la tyrannie du patriarche sénile qu'est Lear, prétendant partager son royaume en fonction de l'amour que lui déclareront ses trois filles, et la lettre qu'Edmund feint de dissimuler et qui attire l'attention de son père à la scène 2 du premier acte). Seuls Cordelia et Kent voient clair au début de la pièce :

*KENT*  
See better, Lear, and let me still remain  
The true blank of thine eye  
(1.1.159-60)

L'image renvoie au cœur de cible (au « bull's eye ») autant qu'au blanc de l'œil et fait de Kent l'archer infallible qui ferme un œil pour mieux viser la cible. Il y voit clair pour deux et il sait mettre dans le mille. Lear, lui, est aveugle et d'ailleurs il bannit sa fille en la privant de dot en invoquant la ténébreuse Hécate et les mystères de la nuit.

Mais la pièce montre précisément qu'on « n'y voit rien », comme le dit Daniel Arasse dans son ouvrage du même nom<sup>3</sup>, car ce qui va de soi ou ce qui « saute aux yeux », c'est précisément ce qu'il y a de plus énigmatique, de plus dangereux, de plus difficile à comprendre ou à interpréter :

*GLOUCESTER*  
Let's see. Come if it be nothing, I shall not need spectacles  
(1.2.35-36)

La tournure négative de la phrase suggère le gauchissement de l'apparence dans le cadre d'une manipulation du regard. Edmund, de ce point de vue, rappelle Iago qui s'avance masqué et qui joue de façon aussi fine que redoutable sur le théâtre de l'apparence et du semblant. Iago est un voyeur qui transforme Othello en témoin de sa propre infortune :

I know our country disposition well:  
In Venice they do let God see the pranks  
They dare not show their husbands; their best conscience  
Is not to leave't undone, but keep't unknown [...]  
It is impossible you should see this  
(3.3.204-207, 404)

Dans *Le Roi Lear*, le regard est comme aveuglé, impossible. On ne peut que faire semblant d'y voir comme Lear le conseille à celui qu'il vient de surnommer « blind Cupid » (4.6.134), faisant ainsi du vieux conseiller aveugle l'équivalent d'une enseigne de bordel :

---

<sup>3</sup> On n'y voit rien. *Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.

[...] Get thee glass eyes,  
And like a seeming politician seem  
To see the things thou dost not  
(4.6.166-68)

Les mots « glass eyes » sont un rappel aussi ironique que cruel de l'allusion que Gloucester faisait à ses lunettes dans la scène 2 du premier acte, lunettes dont il disait ne pas avoir besoin. L'expression désigne en effet aussi bien un œil de verre qu'une paire de bésicles et cet appareillage visuel, encore suffisamment rare à la Renaissance pour qu'on le remarque, est ici mis au rang des accessoires favoris des « politiques », au sens vulgaire et un peu méprisant du terme, et qui désigne ceux qui font semblant.

La philosophie du regard dans la pièce reprend en effet les paradoxes érasmiens de *L'Éloge de la folie*. Dans le monde comme il va, la folie ne peut être que la voix de la sagesse, car tout y tourne à l'envers. De même qu'il faut devenir fou pour être lucide (« Reason in madness », s'exclame Edgar après avoir entendu les délires très sensés du roi sur l'adultère et l'injustice qui mènent le monde, 4.6.171), il faut devenir aveugle pour y voir enfin clair :

GLOUCESTER  
I have no way, and therefore want no eyes:  
I stumbled when I saw  
(4.1.20-21)

Lear, quant à lui, promet de s'arracher les yeux s'il continue à verser des larmes car il prétend s'affranchir de toute marque de féminité en lui :

[...] Old fond eyes,  
Bewep this cause again, I'll pluck ye out,  
And cast you with the waters that you loose  
To temper clay.  
(1.4.293-95)

Le flux, qui humecte ses yeux et féminise le roi, équivaut pour lui à dissoudre son identité masculine. Chez Cordelia, par contre, les yeux sont hospitaliers aux larmes qui sont décrites par le Gentilhomme comme des « perles et des diamants » (4.3.22) et de l'eau bénite (4.3.31). Pour Lear, en revanche, les larmes amères de la souffrance et de la désillusion sont comme du plomb en fusion :

[...] I am bound  
Upon a wheel of fire that mine own tears  
Do scald like molten lead  
(4.7.46-48)

L'alchimie des larmes est mystérieuse. Précieuse, sublime, sacrée chez Cordelia, elle est un processus inverse et régressif chez Lear, pour qui, en quelque sorte, le diamant redevient carbone, l'or de l'amour revenant à l'état initial précédant la *nigredo*, à savoir du plomb fondu. Réceptacle des larmes, l'œil est un alambic, un creuset, dont la production varie selon qu'on est homme ou femme, bon ou méchant.

Mais, en dehors de ses fonctions lacrymales et d'instrument de la vision, vraie ou fausse, lucide ou pervertie, créateur de sens et de sublime ou lieu de souffrance, de torture et de régression, l'œil est souvent présenté et

traité en tant qu'organe dans une œuvre où la médecine, les remèdes, la maladie physique ou mentale occupent une place importante.

Les références à l'œil sont de nature essentiellement verbale car la plupart des spectateurs (à l'exception des éléments du parterre qui étaient le plus rapprochés de la scène) ne peuvent pas voir les mouvements du globe oculaire depuis leur place. L'œil par définition n'est pas spectaculaire. Il permet de voir, pas d'être vu. C'est pourquoi la mise en scène de Peter Brook en 1962 a marqué un tournant dans la représentation de la pièce. En effet, en décidant de faire jouer la scène d'énucléation face au public et non le dos tourné comme cela se faisait avant lui, Brook a voulu montrer l'horreur absolue de cette scène de torture insoutenable. En outre, en mettant ainsi sous les yeux des spectateurs l'extraction ou l'arrachement d'un œil puis de l'autre dans un second temps, le spectacle choisissait de mettre en valeur le rôle de l'œil dans la pièce, qui s'inscrivait ainsi dans la tradition du théâtre de la cruauté, cher à Antonin Artaud<sup>4</sup>.

Dans son inventaire d'un corps grotesque, au sens bakhtinien du terme, c'est-à-dire qui met l'accent sur les protubérances et les ouvertures—le nez, la bouche, le sexe —, le Fou fait surgir pour nous le monde du quotidien, du trivial, de la cuisine et de tout ce qui se situe en dessous de la ceinture (la braguette, le derrière). Il nous prépare ainsi à la fois à la mise à nu du roi (« unbutton here », 3.4.107) ainsi qu'à la rencontre avec l'homme sauvage qu'est « Poor Tom » sur la lande dévastée. En même temps, il attire constamment l'attention sur les parties du corps qui rappellent les contre-blasons anatomiques de la Renaissance, comme, par exemple, les obscénités de Mercutio dans *Roméo et Juliette*, en expliquant au roi pourquoi on a le nez au milieu de la figure :

*FOOL*

Thou canst not tell why one's nose stands i'the middle on's face?

*LEAR*

No.

*FOOL*

Why, to keep one's eyes of either side's nose, that what a man cannot smell, he may spy into.

(1.5.19-23)

Et le Fou poursuivra un peu plus loin sa leçon à l'élève Lear :

All that follow their noses are led by their eyes but blind men, and there's not a nose among twenty but can smell him that's stinking.

(2.2.258-61)

Ces vers préparent indirectement la scène terrible de l'énucléation, en particulier lorsque Regan ordonne à son domestique de jeter dehors le vieux Gloucester à qui elle vient de révéler que c'est à celui qui est devenu son protégé, son fils bâtard Edmund, qu'il doit la perte de ses yeux :

---

<sup>4</sup> « Le théâtre de la cruauté » in *Le théâtre et son double* (1935), éd. Évelyne Grossman, *Artaud. Œuvres*, Paris, Gallimard, Quarto, 2004, pp. 580-84.

Go, thrust him out at gates and let him smell  
His way to Dover  
(3.7.92-3)

*King Lear* est aussi, en un sens, une leçon d'anatomie, une démonstration de la pratique médicale de la dissection :

*LEAR*  
[...] let them anatomize Regan ; see what breeds about her  
heart.  
(3.6.73-74)

Les images médicales, les allusions aux maladies physiques, dermatologiques, gynécologiques et mentales abondent dans une pièce où, à la suite de Michel Foucault, on pourrait voir une ladrerie ou lazaret (les hôpitaux pour lépreux) progressivement transformé en asile de fous. Lear est un corps, un cœur à vif (« Let me have surgeons / I am cut to the brains », 4.6.188-89), et il s'approche un peu de ces suppliciés anatomiques que sont les écorchés de Vésale sur les planches du *Corporis humani fabrica*, où, dans des poses très théâtrales, ils exhibent leurs muscles, leurs veines ou leurs viscères. Mais, grâce aux attentions de Kent, Lear meurt d'épuisement et de chagrin plutôt que de finir démembré, torturé sur le chevalet de la souffrance humaine :

*KENT*  
[...] O, let him pass. He hates him  
That would upon the rack of this tough world  
Stretch him out longer  
(5.3.312)

La répétition au fil de la pièce du verbe « crack » sert aussi à faire entendre le craquement des articulations et des os que l'on déboîte, l'horreur sanglante des yeux que l'on arrache à leurs orbites avec les ligaments qui les retiennent attachés à la boîte crânienne. On est ici en présence d'un théâtre de la cruauté au sens étymologique du terme : « cruor », la crudité, la mise à nu du corps, de l'âme, du sexe, de la souffrance et, en dernière analyse, de la langue elle-même. L'œil, dans cette configuration corporelle est l'épicentre, l'*omphalos*, la région la plus sensible du crâne qui enregistre toutes les sensations et les palpitations, les soubresauts de l'intérieur, de l'intime, avant de les figer dans un dernier regard vitreux, quasi-inhumain. Au-delà des troubles de la vision, cette pièce nous entraîne dans un voyage au bout de la nuit, dans une descente aux enfers, au tréfonds des ténèbres de l'âme.

### La vision éradiquée

D'une certaine façon, on pourrait dire de *King Lear* qu'il s'agit d'une expérience, ou plutôt d'une expérimentation théâtrale, une sorte de première dramatique, où, en somme, il s'agirait pour le dramaturge, comme dans *Titus Andronicus*, où Lavinia est privée du goût, de la parole et du toucher, de tester ce qui se produit lorsque l'on ôte l'un ou plusieurs des cinq sens à un personnage donné. C'est là en partie ce qui arrive à Gloucester lors de sa confrontation à la fois cruelle et pathétique avec le roi à la scène 6 du quatrième acte :

*LEAR*

Read

*GLOUCESTER*

What ? With the case of eyes ?

*LEAR*

Oh, ho, are you there with me? No eyes in your head, nor no money in your purse? Your eyes are in a heavy case, your purse in a light, yet you see how the world goes.

*GLOUCESTER*

I see it feelingly.

*LEAR*

What, art mad? A man may see how

This world goes with no eyes. Look with thine ears

(4.6.139-47)

Le négatif « no eyes », équivalent du « nothing » du début, devient en quelque sorte le positif de la vision intérieure où « insight » se substitue à « sight », la simple perception passive des choses. Lear rejoint ici la remarque que Gloucester s'était tout de suite faite à lui-même « I stumbled when I saw ».

Mais avant le dialogue grotesque avec Lear, Gloucester avait déjà substitué l'œil de la perception à celui de l'esprit grâce à la description qu'Edgar lui donne de la falaise imaginaire d'où il veut sauter dans le vide. Le trompe-l'œil représente ce moment assez extraordinaire, ce véritable tour de force stylistique et théâtral, où Gloucester croit voir le monde à travers les yeux de celui qui lui en fournit une représentation mentale à la fois précise et en perspective. Edgar donne même le sentiment du vertige (« how fearful / And dizzy 'tis to cast one's eyes so low [...] I'll look no more, / Lest my brain turn and the deficient sight / Topple down headlong », 4.6.11-24), d'un vertige qui, d'une certaine façon, paraît se rapprocher de la cécité de Gloucester (« deficient sight »). En faisant croire à son père qu'il est au bord du gouffre face à l'abîme situé en contrebas (« You are now within a foot / Of the extreme verge... », 4.6.25-26), si profond que le grondement de l'océan ne parvient même pas jusque là, il lui permet de donner libre cours à son désir de mort tout en lui sauvant la vie, malgré lui en quelque sorte. La critique a interprété ce passage de façon très diverse, parlant parfois de vengeance symbolique et quelque peu risquée, du fait des émotions qu'elle peut pas manquer de donner au vieil homme et qui pourraient lui être fatales. En fait, nous sommes ici dans une situation de simulacre qui anticipe sur le thème récurrent de la résurrection que l'on trouve dans les dernières pièces de Shakespeare, en particulier dans *Le Conte d'hiver*, dans la mise en scène très spectaculaire de la fin, lorsque la statue d'Hermione s'anime « miraculeusement » au son de la musique que Paulina la « magicienne » fait alors jouer, mais aussi dans la résurrection de Thaisa par Cérimon dans *Péridès*. La mort est donc une épreuve dans un schéma initiatique de la renaissance et on le retrouvera un peu plus loin, lorsque Lear se croit sorti de la tombe et arraché au sommeil de la mort, quand il découvre Cordelia devant lui et qu'il y voit une apparition quasi-surnaturelle :

You do me wrong to take me out of the grave.

Thou art a soul in bliss

(4.7.45)

Mais, à côté de ces moments riches en émotions et qui ressortissent de la tragicomédie avec ses oscillations brusques du rire aux larmes, l'autre grande

scène qui met l'œil au cœur du spectacle dramatique est celle où Gloucester est attaché, questionné, torturé, puis mutilé par Cornwall et Regan, la scène 7 du troisième acte.

Elle s'ouvre sur une ironie cruelle après que Gloucester, choqué par le sort réservé au vieux roi par ses deux filles, en appelle à la vengeance divine :

*GLOUCESTER*  
 [...] I shall see  
 The winged vengeance overtake such children.  
*CORNWALL*  
 See't shalt thou never  
 (3.7.64-65)

Cornwall procède ainsi à une inversion perverse de la syntaxe pour mettre en relief la négation du voir dans une formulation qui est aussi frappante que choquante. La violence faite au texte et à la grammaire rejoint l'extrême violence physique du moment, en particulier lorsqu'en arrachant l'œil du vieillard, il s'écrie « Out, vile jelly, / Where is thy lustre now ? » (3.7.82). Du point de vue prosodique, on a donc un spondée suivi d'un trochée, soit trois accents forts successifs dans un renversement brusque de la métrique habituelle qui a un effet particulièrement saisissant. En outre, les labiales et les liquides de « vile jelly » ont quelque chose qui est proche de l'obscène et qui rappelle le mauvais œil et les mauvais procédés d'une envie souvent présentée comme du fiel, comme une substance visqueuse et gélatineuse. Dans la conception qu'on avait alors de la vue comme un rayon projeté à l'extérieur (« to cast one's eyes », 4.6.12, dit Edgar à son père), on pensait en effet que la vue était comme infectée par l'erreur à laquelle elle avait été sujette<sup>5</sup>. Le regard de Gloucester est donc à la fois contaminé par le stratagème de la fausse lettre rédigée par son fils bâtard, et à laquelle il croit dur comme fer, mais aussi et surtout par la faute originelle de l'adultère, dont la lettre contrefaite n'est en somme qu'une manière de répétition. « Do you smell a fault ? » dit-il au début à Kent. La faute, on ne la voit pas, elle pue, et Lear ne dira pas non plus autre chose dans sa tirade sur l'adultère :

*LEAR*  
 But to the girdle do the gods inherit, beneath is all the  
 fiend's: there's hell, there's darkness, there's the sulphurous  
 pit, burning, scalding, stench, consumption! Fie! fie! fie! Pah,  
 pah! Give me an ounce of civet, good apothecary, to  
 sweeten my imagination. There's money for thee  
*GLOUCESTER*  
 O, let me kiss that hand!  
*LEAR*  
 Let me wipe it first, it smells of mortality.  
 (4.6.123-29)

Cela rappelle le sort de Gloucester, dont Cornwall, avant de mourir, avait ordonné qu'on le jette sur un tas de fumier :

---

<sup>5</sup> Voir sur ce point l'analyse de Yan Brailowsky, *William Shakespeare. King Lear*, Paris, Éditions Sedes, 2008, pp. 71-72.



Turn out that eyeless villain. Throw this slave  
Upon the dunghill  
(3.7.94-95)

Pour en revenir au fiel de l'envie, à la « vile jelly » de l'œil arraché par Cornwall, il est intéressant de se remettre ici en mémoire la parabole de l'œuf, la petite leçon de choses que le Fou administre au roi pour essayer de lui faire comprendre sa folle inconscience, un peu comme le ferait un maître d'école face à un jeune élève :

*FOOL*  
Nuncle give me an egg and I'll give thee two crowns.  
*LEAR*  
What two crowns shall they be?  
*FOOL*  
Why, after I have cut the egg I the middle and eat up the  
meat, the two crowns of the egg  
(1.4.148-52)

Le rapprochement de l'œil et de l'œuf se fera plus loin lorsque, dans une médecine de type homéopathique, le 3<sup>e</sup> Serviteur applique des blancs d'œufs<sup>6</sup> sur les plaies que Gloucester a désormais à la place des yeux :

Go thou: I'll fetch some flax and whites of eggs  
To apply to his bleeding face  
(3.7.105-106)

Il y a aussi l'allusion que Kent fait au « moonshine » dans l'insulte en guise de jeu de mots qu'il administre à Oswald, sa bête noire :

Draw, you rogue, for though it be night, yet the moon  
shines. [*Draws his sword.*] I'll make a sop o'the moonshine  
of you.  
(2.2.31)

Le mot « moonshine » désignait en fait un dessert, une crème faite d'œufs et de « custard » et que l'on peut sans doute indirectement associer à la « vile jelly », la consistance gélatineuse de l'œil arraché de Gloucester. De là à évoquer la gelée blanchâtre du sperme, il n'y a qu'un pas, que l'on pourra sans doute franchir à la lecture ce que Pascal Quignard écrit de la médecine des humeurs des Anciens :

Galien a écrit de façon étonnante que le *logos spermatikos*  
était aux testicules ce que l'ouïe était à l'oreille et ce que le  
regard était aux yeux [.]<sup>7</sup>

En outre, le lien entre cécité et castration est clairement établi par Freud pour qui « la peur de devenir aveugle est un substitut de la castration »<sup>8</sup>. Ainsi on ne

---

<sup>6</sup> Léonard de Vinci avait pratiqué la dissection de l'œil en le fixant dans du blanc d'œuf coagulé par la chaleur, comme l'indique le site qui traite de l'ophtalmologie de la Renaissance : <http://www.snof.org/histoire/renaissance.html>

<sup>7</sup> Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 81.

s'étonne guère du jeu de mots en forme de lapsus d'Edgar quand il dit de son père énucléé :

[...] and in this habit  
Met I my father with his bleeding rings  
Their precious stones new lost  
(5.3.187-89)

Certes la lettre de l'image compare les orbites vides de leurs yeux à une bague ayant perdu sa pierre précieuse mais, étant donné le double sens du mot « stones » en anglais (aujourd'hui comme du temps de Shakespeare), la connotation sexuelle est ici assez inévitable. Il semble donc que l'œil et le sexe communiquent, qu'ils soient en prise l'un avec l'autre, et qu'en outre ce lien se fasse aussi bien au féminin qu'au masculin. On est donc en présence d'une forme de subversion radicale des barrières ou des frontières entre les genres. Le vieillard aveugle et émasculé ressemble à une vieille femme, « Ha! Goneril with a white beard ? » (4.6.96). L'œil dans la pièce a donc partie liée avec le ventre plus qu'avec la vision et avec la géométrie de la perception. En tant qu'organe, l'œil est donc fondamentalement « viscéral » dans *Le Roi Lear*. Il est obscène.

### Le théâtre de l'obscène

L'obscène, c'est le hors-scène, ce qu'on ne peut pas dire, voir ou montrer et ce qu'on ne peut pas non plus s'empêcher de dire, de voir ou de montrer, par provocation (dans le cas de l'injure), par désespoir, du fait d'un accès de démence ou encore de cette forme de perversion qu'est la jouissance dans la transgression (Cornwall, Regan, Edmund). L'obscène, c'est aussi la permutation de l'œil et du vagin, comme dans les dessins d'Hans Bellmer<sup>9</sup>, les vaticinations d'Artaud dans *L'Ombilic des limbes* ou *Le Pèse nerfs*<sup>10</sup>, ou encore les fantasmes quasi-pornographiques de Georges Bataille<sup>11</sup>. Dans *King Lear*, l'œil est torve, il louche, il est louche comme sous l'effet du démon qui hante Edgar et qui apparaît comme l'œil du monstrueux :

EDGAR  
This is the foul Flibbertigibbet [...] he gives the web and the  
pin, squinies the eye and makes the hare lip  
(3.4.113-15).

Le verbe se retrouve de façon plus amusante et cocasse dans le délire érotomane du roi qui pense que cette Goneril à la barbe blanche qu'est Gloucester est en train de lui faire de l'œil :

I remember thine eyes well enough. Dost thou squiny at  
me ?  
(4.6.132)

<sup>8</sup> Cité par Yan Brailowsky, *Shakespeare. King Lear*, p. 72.

<sup>9</sup> Voir quelques exemples de ses peintures, dessins et mannequins sur le site suivant : <http://search.live.com/images/results.aspx?q=Hans+Bellmer&FORM=BIRE#>

<sup>10</sup> In Artaud. *Œuvres*, pp. 117-21 et pp. 159-69.

<sup>11</sup> Voir en particulier *L'Histoire de l'œil* (1967), Paris, éditions 10/18, 1979, réed. 2008, pp. 87-178.

Regan, quant à elle, a évité que Gloucester ne louche en demandant à son mari Cornwall qu'il arrache l'autre œil de l'infortuné vieillard :

One side will mock another – th'other too.  
(3.7.70)

La bouffonnerie est borgne, seule la cécité (les ténèbres où s'éteignent les étoiles du cosmos, « quenched the stelled fires », 3.7.60) est tragique. Regan est une obsédée de l'œil comme la Simone de la nouvelle de Bataille où elle pratique avec Sir Edmund des jeux érotiques aussi insensés que cruels. C'est en effet Regan qui accusera sa sœur Goneril de faire de l'œil au bel Edmund :

She gave strange oeillades and most speaking looks  
To noble Edmund  
(4.5.27-28)

Les critiques s'étonnent parfois de cette incursion du grivois et de l'obscène dans la tragédie. Mais c'est parce qu'ils en donnent une lecture trop strictement historique et politique qu'ils ne voient pas ou ne veulent pas voir que *King Lear* est aussi, sinon d'abord, une tragédie de l'amour contrarié, de l'amour impossible et de l'hiver de l'éros. Dans la pièce, ce sont les vieillards qui sont amoureux, pas les jeunes gens. L'œuvre porte en effet en elle, en son cœur, le malentendu d'un désir mal voyant qui nous entraîne progressivement au cœur des ténèbres. Tant il est vrai que, dans les marges, ou en filigrane de la tragédie, on peut lire les « fragments d'un discours amoureux ». Et le mot « œillade », a par ailleurs des connotations farcesques autant que françaises (les deux étaient souvent associés dans l'esprit des Élisabéthains) et il est significatif à cet égard que la seule autre pièce où Shakespeare utilise le mot est *The Merry Wives of Windsor*, où Falstaff courtise simultanément Mrs Ford et Mrs Page, comme Edmund se laisse, lui, séduire en même temps par Goneril et Regan, créant ainsi une situation triangulaire, dont il constitue l'enjeu principal :

*FALSTAFF*  
I have writ here a letter to her; and here another to Page;  
wife, who ever now gave me good eyes too, examined my  
parts with most judicious oeillades: sometimes the beam of  
her view gilded my foot, sometimes my portly belly.  
(1.3.54-8)

On retrouve ce stratagème de la lettre dans *King Lear* avec la fausse lettre qui permet à Edmund de duper son père et de faire incriminer son frère Edgar à sa place, ou encore la lettre de Goneril à Edmund qu'Edgar interceptera après avoir tué Oswald à coups de gourdin, et qui fait partie intégrante du répertoire de la comédie comme on le voit avec la fausse lettre d'Olivia à Malvolio dans *Twelfth Night*.

Les œillades de Goneril à Edmund ou celles, imaginaires, de Gloucester à Lear, rappellent la circularité infernale du désir dans la pièce. L'œil n'y est pas que vitreux ou visqueux (« vile jelly »), il est aussi vicieux (« dark and vicious place »). Edmund ne cesse de regarder par l'oculus, par l'œil de bœuf, le trou de la serrure dans la volonté de remonter jusqu'à la scène inaccessible de l'origine, notamment quand il explique la différence qu'il y a dans la conception d'un bâtard, justement dénommé « enfant de l'amour » et celle

d'un enfant légitime, fruit né fatigué (« fop ») d'une sorte de routine ou de paresse sexuelle :

*EDMUND*  
 [...] Base, base!  
 Who in the lusty stealth of nature take  
 More composition and fierce quality  
 Than doth within a stale tired bed  
 Go to the creating of a whole tribe of fops  
 Got 'tween a sleep and a wake  
 (1.2.10-15)

Il se rince l'œil en une forme de jubilation perverse et le sens de l'allusion astrologique, où Edmund se moque des superstitions paternelles, renvoie peut être à l'adultère involontaire de la reine Igraine avec Uther (« Ursa ») Pendragon (« dragon's tail »), lequel avait pris l'apparence de son mari avec la complicité de Merlin. On sait que c'est de cette union illégitime que naquit le roi Arthur. Le fantasme de l'origine rejoint ici les problèmes de filiation textuelle en ce qu'il fait apparaître en filigrane une source celte et médiévale :

*EDMUND*  
 An admirable evasion of whoremaster man, to lay his  
 goatish disposition on the charge of a star. My father  
 compounded with my mother under the dragon's tail and my  
 nativity was under Ursa major, so that it follows I am rough  
 and lecherous.  
 (1.2.126-31)

Edmund se fait donc ici le champion chevaleresque de la cause des bâtards, lui qui sera plus tard défait par un autre champion, légitime celui-là, son frère Edgar venu le défier en combat singulier pour venger son père et son honneur. Edmund, sous couvert d'astrologie, fait allusion aux étoiles de la nuit, il veut voir dans « la nuit sexuelle »<sup>12</sup>. Et, comme le dit Pascal Quignard, « la nyctalopie est liée à la pornographie »<sup>13</sup>. Edmund n'est pas qu'un ambitieux cynique, un machiavel, comme on le présente souvent. C'est un voyeur de ténèbres, un être animé du désir de voir l'impossible (« 'Tis impossible you should see this »), l'impensable.

Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas.  
 L'homme est celui à qui une image manque [...] <sup>14</sup>

Il y voit clair dans le manège et dans le ménage des deux sœurs entre lesquelles il se refuse de choisir (5.1.56-63) et, de façon logique, cet amour sera couronné par un mariage à trois dans la mort :

*EDMUND*  
 I was contracted to them both; all three  
 Now marry in an instant  
 (5.3.225-26)

---

<sup>12</sup> Voir sur ce point l'ouvrage de Pascal Quignard intitulé *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007.

<sup>13</sup> *Le Sexe et l'effroi*, p. 43.

<sup>14</sup> Op. cit., p. 10.

Aux antipodes de cette posture scandaleuse, son vieux père qui s'est dûment repenti de son amour adultère, sera, lui, plongé dans les ténèbres, cela pour mieux faire la lumière sur la faute originelle. Edmund de son côté essaiera en vain de corriger, de conjurer cette malédiction de l'origine.

L'œil, comme le montre la couronne brisée du vieux roi, est un œuf que l'on casse. D'ailleurs, parlant du « miracle » qui lui aurait sauvé la vie dans sa chute vertigineuse de la falaise de Douvres, Edgar le rappelle indirectement à son père quand il lui dit « Thou hadst shivered like an egg » (4.6.51). On ne fait pas d'omelette sans casser d'œufs, ni d'homme sans se crever les yeux. Telle est aussi la leçon subversive du texte de Bataille où l'œil, une fois plongé dans la ténèbre de la femme, « on n'y voit rien » :

Et comme je lui demandais à quoi lui faisait penser le mot [...] œuf [elle me répondit] un œil de veau, en raison de la couleur de la tête, et d'ailleurs le blanc d'œuf était du blanc d'œil, et le jaune la prunelle. La forme de l'œil, à l'entendre, était celle de l'œuf [...] Elle jouait gaiment sur les mots, disait tantôt casser un œil, tantôt crever un œuf, tenant d'insoutenables raisonnements [...].

Elle me fit venir à côté du mort et, s'agenouillant, écarta les paupières, ouvrit largement l'œil à la surface duquel s'était posé la mouche.

-Tu vois l'œil ?

-Eh bien ?

-C'est un œuf, dit-elle en toute simplicité.

J'insistai, troublé :

-Où veux-tu en venir ?

-Je veux m'amuser avec.

-Mais encore ? [...]

Sir Edmund ne tressaillit pas mais prit dans son portefeuille une paire de ciseaux, s'agenouilla et découpa les chairs puis il enfonça le doigt dans l'orbite et tira l'œil, coupant les ligaments tendus. Il mit le petit globe blanc dans la main de son amie.

Elle regarda l'extravagance, visiblement gênée, mais n'eut pas d'hésitation. Se caressant les jambes, elle y glissa l'œil...<sup>15</sup>

Dès lors, le discours s'annule, la cécité se fait silence, le théâtre « camera obscura ». On retrouve là le sens de la question de Regan :

Thus out of season, threading dark-eyed night?  
(2.1.121)

Cela rappelle le stratagème du lit (« bed trick ») des comédies sombres, ou comédies à problèmes, où l'on voit Helena se substituer nuitamment à Diana dans *All's Well That Ends Well* et Marianna à Isabella dans *Measure for Measure*, tandis que l'homme potentiellement adultère n'y voit, quand à lui, que du feu ! Dans *King Lear*, comédie pervertie, œuvre au noir, on pourrait presque dire que le « eye-trick » y remplace le « bed-trick ». L'œil prend la place du lit dans un échange plus qu'équivoque où, somme toute, le noir permettrait de sauver la face à défaut de pouvoir effacer la faute.

<sup>15</sup> Georges Bataille, *L'Histoire de l'œil*, p. 126, p. 166.

L'œil, dans *King Lear*, est donc moins l'organe de la vision que le cœur de cible que l'on transperce, le point sensible qui, par l'entremise de Gloucester, devient point aveugle. Lorsqu'il vient à faire défaut physiquement, il est remplacé par l'oreille (« look with thine ears ») et par l'odorat (« Let him smell / His way to Dover...»). Douvres, le seul lieu géographique réel qui soit mentionné dans la pièce et où, debout face à la mer, en équilibre instable sur une falaise imaginaire, Gloucester entreverra le vide, le néant, par l'intermédiaire de l'œil trompeur de son fils Edgar. Le saut dans le vide est une mort pour de rire. Gloucester, d'ailleurs, rendra le dernier souffle entre sourire et larmes.

*King Lear*, d'une manière oblique et incorrecte, nous mène droit à Artaud et à Bataille, plus qu'au minimalisme beckettien et au théâtre de l'absurde, vers un lieu où lumière et ombre coïncident, où œil et vagin s'équivalent, où les ténèbres et la folie triomphent pour mieux nous mettre en présence de la vanité creuse des mots, de l'inanité de la vision de surface, qui n'est que faux semblant ou contrefaçon, et face au caractère inaccessible de l'origine. L'œil est privé de tout regard vers le dehors, il est reflux vers l'intérieur, vers les entrailles, pour devenir œuf, c'est-à-dire le prélude de quelque nouvelle naissance. Il s'agirait là d'une forme de re-naissance par delà les limites du moi, de l'identité, et d'un langage qui ne peut que redevenir cri, expression gutturale, où souffrance et jouissance confondues s'affirment à la fois comme une mort, une délivrance, peut-être comme un retour.

François Laroque, Professeur, Sorbonne Nouvelle – Paris III.